qué amor de pueblo se trae su compostura sobre *El Estado y él se amaron* de Daniel Durand

===

The only thing that is different is what is seen when it seems to be being seen, in other words, composition and time-sense
/ **Gertrude Stein**

uno /

Entonces, cuando mayo de 2015, Madrid, y lxs euracas nos juntamos para pensar el ciclo político desde una poesía que quisimos llamar, no exacto, de urgencia electoral, buscábamos en Daniel Durand una idea de pueblo dicha con un lenguaje de pueblo, de no partido ni consigna. Poníamos a Durand de un lado, del otro lado al Cucurto de *El hombre de Cristina* y una

foto de la Kirchner enmarcada en el sol de su bandera que era para verla, resplandeciente, como la escritura de un poeta que se declaraba enamorado de su Morocha Nacional. Cucurto venía a hablarnos desde un amor pop (es un libro rosa, por ejemplo) de una líder popular y de algo, el populismo, que en Argentina es acción y tradición, desorden y exceso, y que en el Estado español empezaba a ser entonces, 2015, una palabra síntoma o un *teaser* o un eslogan que significaba nada para significar cambio para significar miedo/ilusión (odio/amor). Poníamos al lado suyo a Durand, que traía otra escritura, no tan urgente y a lo mejor no tan irreverente y seguro más oblicua, pero en la que nos resonó la misma pregunta por el pueblo, por su figura y por su agencia. Y si sonaba ahí era en mucho por el título, *El Estado y él se amaron*, que es muy tramposo o que es muy opaco, en el sentido de que lo que el libro contiene no lo satisface, o quizás lo rebosa, pero de cualquier modo lo agita y no lo calma aclarando, por ejemplo, a qué Estado apela o quién sea él o cuál sea la naturaleza de ese amor que, en el sintagma, es un amor político, un vínculo recíproco (lleva un *se*) que opera entre gobierno y gobernado.

Ahora está enero del 2017 acabando, y quiero buscar otra vez un pueblo pero el libro me abre una memoria. Y en esta resistencia que revela el arte como algo vivo y también como algo duro, material, como cosa bella porque recia y obstinada, volver a Durand me descubre que a lo mejor su grandeza (o el adjetivo equis que hace de su escritura algo importante) está en que expone un pueblo, una comunidad localizada, una posición política, a partir de su experiencia. Una experiencia de pueblo que no es solamente subjetiva (del sujeto Durand), pero que tampoco niega una subjetividad como lugar desde el que hablar, o ver, o incluso como lugar para quedarse fuera y recibir las hablas y las miradas de los demás. Lo común del pueblo sin los matices que lo destilan hacia adentro (sus personas) es una abstracción, y si algo hay en *El Estado y él se amaron* es la lengua concreta de la historia concreta de un pueblo determinado. El pueblo no es sólo uno, pero aquí sucede un pueblo, sucede quiere decir que se pone en marcha y se deja ver. Sin máquina de ordenación, en bruto. No se dice el pueblo, se le escucha hablar y sólo después es señalado en un enunciado: ahí la potencia política de Durand.

dos //

Una memoria. *El Estado y él se amaron* es una antología que apareció en 2006, una recopilación de algunos poemas viejos (el ciclo «Segovia», por ejemplo, es del 90) y algunos poemas nuevos que Durand escribió para armar conjunto y algunos textos renovados («Salto grande», prosa en el 98, aparece aquí versificado) y algunos intermedios («Marquina» o «Nueces mojadas en pastizales»). Textos que ya aparecieron en otros lugares y textos que no. Alguien podría decir que en una antología la sucesión no tiene un sentido auténtico, asumiendo que la autenticidad se construye en el origen, como voluntad primera, y que no puede darse como efecto. Pero lo cierto es que en el ejercicio de ordenar algo, cosas, textos, se hace historia. Es decir: se disponen los episodios de algo que viene a existir, por ejemplo un libro, y que puede ser señalado y leído y comprendido, siendo que comprender es esencialmente construir relato.

Entonces, ese relato que ocurre en *El Estado y él se amaron* a mí se me abrió como una memoria por la que van pasando unas gentes y unos mundos que a veces parecen cerrados sobre su propio desorden («apostá al caos», aconseja Durand a los que escriben), pero que al final tienden a organizarse en un movimiento colectivo de aprendizaje, una especie de *bildungsroman* que va desde una juventud en Entre Ríos hasta una madurez en Buenos Aires. «El tiempo después ordena todo»: aunque no sea tan lineal ni tan perfecta, sí hay en el libro una fábula donde las partes se dejan hilar. Hay un viaje que une la disfunción ingenua de provincia con el *trash* acotado en plazas de capital; hay también un viaje a la escritura que va mezclando el oficio con su producto y con su material y con su hacedor: poesía, poema, poeta y unas hablas que construyen cierta idea de comunidad.

Esa memoria es un poco como una vida pasando por muchas vidas en las que no pasa a veces nada («Los más grandes del barrio / están sentados en el muro / de Bellini / no hicieron nada nunca / hicieron nada»). Es lo que queda de una vida que pasó por los que la esperaban, muchas veces quietos, sentados en el muro, trabajando en la farmacia Cruz azul o trabajando en la Citroen, bailando, descubriendo el amor y escondiéndolo en el sexo, descubriendo el sexo y escondiéndolo en un amor y escondiendo el amor en un poema y descubriendo así la poesía en el estadio de su necesidad, y escondiendo también esa necesidad y esa poesía:

Yo escribí una cosa que se llama poema
para Élida, porque me enamoré de ella,
y lo escondí arriba del ropero;
después me fui en bicicleta y lo tiré
por el ferrocarril, para que nadie se entere
que me gusta

la poesía

y Élida.

Un relato de la vida que pasó por las cosas que todavía quedan, o por las personas que perduran, por ejemplo, en la inscripción de sus nombres. Esos nombres toman una realidad («poné los nombres verdaderos de tus parientes y amigos, si los cambiás vas a ver que ya no existen, y no se puede escribir del que no existe») y la retienen

Lo común del pueblo sin los matices que lo destilan hacia adentro (sus personas) es una abstracción, y si algo hay en *El Estado y él se amaron* es la lengua concreta de la historia concreta de un pueblo determinado /

contra la desaparición de los cuerpos que los portan. Apuntan una vida pero le sacan un poco su tiempo, un poco su historia, le perdonan un poco el final. También le sacan su carácter individual: los nombres, en Durand, construyen una tradición y funcionan en relación, nunca solos. De igual modo el arte, que es un ejercicio de decisión sobre los nombres, resiste y permanece frente a las cosas que tienden más bien a avanzar. Y entre esas dos fuerzas se organiza la tensión que sostiene *El Estado y él se amaron*: acumular vs. fluir.

«Lo peor es escribir bien. / No, lo peor es escribir mal. / Sí, lo mejor es amontonar». Así la lógica del cerco asociada a la idea misma de cultura y, otra vez, a la permanencia y a lo sedentario: «Lo mejor es mejorar / nuestro campamento, poner / lindo el alrededor, apilando / las piedras del lugar, / monolitos pequeños / que nos acercan al primer / expresador, modificador, embellecedor: / el artista: el primer traidor». Pueblo y arte se vinculan casi en sinonimia alrededor de su carácter inmóvil y de su artificio/su traición. Esto puede darnos una idea de lo que significa la poesía de Durand, que se las ve con materia tosca. Durand, y a lo mejor un tipo de escritura que empezaba a ocurrir en los 90 en Argentina, expone y a veces estiliza una realidad que hasta entonces quedaba fuera de su campo. Así cambian las premisas de lo que puede ser artístico, siendo que el arte es por definición el lugar de una belleza y que el material de, por ejemplo, *El Estado y él se amaron*, bien pertenece a otra belleza, bien hace una belleza distinta a partir de la cosa fea. En una entrevista con Damián Ríos y Mariano Blatt, Durand explica que él apela a la cosa baja y le aplica el método alto, le hace una elegancia, y así va «más allá del límite de lo que se puede decir y que tal vez te perjudica». Traspasar ese límite significa dar a nacer un mundo en la escritura: por ejemplo, el aborto de la madrina Rosalía tardó en existir lo que tardó en llegarle un lenguaje que no operara en la clave de Benedetti, como se lee en «No te preocupés que todo el drama de Marquina ya está transformado en aventura». Pero ese límite, la emergencia de ese mundo, implica a su vez usos de lengua que caen. Implica que hay una escritura incapaz de dar el paso y que ya no sirve porque no se trae nada consigo. Por eso Durand se burla del ripio de salón –«No hay nada detrás de la belleza / no hay nada detrás de la poesía / inglesa»– y frente a él pone un folclore, pone un oído: «Can can! cancancan! can! kan can! / la leche de la vaca / que se la tome el lechero / nosotro tomamo vino / tomamo vino resero» (en «Belleza me canso y te bardeo»).

Una idea determinada de escritura. Una determinada idea de arte que pasa por acumular un mundo incorrecto, pero sin cantarlo, sin invertir la jerarquía para convertir lo marginal en un modelo. Sólo nombrándolo, poniéndolo en letra y poniéndole oído, amontonando sus capas, haciéndole una existencia y una posteridad. En esa acumulación de nombres, de voces, de gentes y de cosas que es la poesía espejean recíprocos el pueblo y la memoria.

tres ///

Mi madre, mamá, Gómez Ricardo, Pérez Héctor, Cristina, César, Martínez, Echeverry José Pedro, Segovia, Segovia, Bermúdez Antonio, Alonso Patricia, Joaquín, José García, Daniel Mieles y su reverso, mamá, papá, Pablo, Susana, mi abuelo, mi prima

Norma, mi madrina Rosalía, mi tío Chango, mi primo Mario, mi tía Tota, Segovia, Lobo, Gabriela, Tomás, Pablo, el Bichito Rapuncín, el Pando, el Paty, Mela, el Vaca, el Negro Beltrán, Carla, Cuchi, el Pulgui y el Ardilla, el Totatola, el Toti Roldán, el Chelo, Cáneman, el Motoneta, Paula y Darío y Darío y Silvia y Silvia y el Peco Carmelé y Vilma, Carlitos Blescher, Durand, el puto Larba, Élida, Durand y Élida, Susana, Guadalupe, Gustavo, Homero, Buson, Mary, Walt Whitman, Hugo Padeletti, Segovia!, Mendes, Hermoso, Loco Tala y Urdanosky, el Antonio, Mariana, Tu Fu, Dante y Guido, Borges y Mastronardi, Gelman, Sonia, la Lejandra y Homero y Marcelo, Alejandro, Daniela, Baco, Durand, el Pancho, el Fabián, el Gordo Pusterla, Palazzoti, Gabriela, Betina, el doctor Telesca, Popó, Daniel, Fabián Fernández, papá, mi padre, Pepe, el Pancho Moulins, Raulito, el Pocho García, el Colorado Bernasconi, el Sapo, Gabriela, Pelusa Galeano, los Forlán, Eric y Gabriela y Nancy y Darío y Mónica y Fabián y Omar y Federico, el Pancho, Tito y Carlos, el Meneco, los Labella, los Garabito, los Telesca, la Tálerman, los Burna, los Porchetto, los Palazzotti, los Suaje, los Pusterla, los Ancarola, don Carlos, los Moulins, los Escarinche, Nertolotti, los Durand, los Durand y los Forlán, Eric y Gabriela y Nancy y Gabriela y Gabriela y Durand, Abuelo, Moura y Tanguito, Arenas, Lezama y Sarduy, David Bowie, David Sylvian, Peter Murphy, Perlongher, Cerro y Lamborghini, Clodio, Cesar, Petrocles, Alonso, Islas, Gulik, Guillermo, Roberto y Leonardo, Palito Pusterla, mi madre, mi hermana, los hijos de Pusterla, Teo, Santiago, Sandé, Azote, un plomero, el Mantero, Griselda, Griselda y Durand, el viejo, una japonesa, cola de alpargata, Griselda y el niño y el flaco y Durand, Frank Zappa, Marquina, Malpaso, Williams, Dalí, una nena, Malpaso, Marquina, Marquina, Bosno, Frida, Azote, mi madrina Rosalía, benedetti, Porto, el boliviano, el paraguayo Telvio, el viejo, el Bochi, Marquina, Melipal, Pérez, angélica, el compositor nórdico, Vilches, la suculenta hembra del desvarío, la coreana, el superprimo, Milonga, Marquina, Alberto, Moreno, Marquina y Durand, Marquina o Durand, Sergio y Durand, Durand y el poder en mi apellido: Durand; mi madre: mamá.

el relato que ocurre en *El Estado y él se amaron* a mí se me abrió como una memoria por la que van pasando unas gentes y unos mundos que a veces parecen cerrados sobre su propio desorden

/

cuatro ////

Lo que se acumula. Nombres. A veces un poder en esos nombres. Objetos, casi siempre habiendo perdido su función para ponerse a servir en otros usos. Tornillos, ventiladores, neveras. Televisores, equipos de música. Una Pentium XXIII 43000 megahertz con su teclado. Elementos que se amontonan en listados clasificatorios y que tiran de ahí su paisaje. Cúmulos de cosas que se parecen a basura y que a veces son basura, o las montañas de mierda de diferente forma y densidad según las variables de sexo y edad en los baños del tren de General Urquiza. O una porquería de palabras amontonada por adentro de los poemas que no valen: «Poesía inglesa es todo eso: / mierda / basura quieta / pureza inmóvil». Cosas, las cosas que acumula el libro de Durand (a lo mejor de ahí su cualidad de pesar mucho, de ser pesado) van estableciéndose y construyendo la memoria de ese pueblo en el que hasta los cuerpos se objetualizan y son, por afuera de sus nombres, como trozos de basura en vertederos de provincia y de ciudad, en barrios malos.

Lo acumulado permanece, y pareciera que Durand defiende una verdad que no cambia frente a la que viene atravesada por el tiempo y el movimiento. Qué pez sería Durand en esa verdad es, por ejemplo, una pregunta. Durand sería una vieja del agua, a ella le dedica una serie de poemas. La vieja del agua vive en los fondos de los ríos, en los hoyos que se forman bajo las correntadas, remansos redondos, estancamientos. La vieja es negra y compacta por afuera, con escamas que parecen una armadura o que parecen barro endurecido, con una boca de ventosa que le sirve para agarrarse a las piedras del *under*, del hoyo, y para rasparlas de sus musgos y chuparles otros tipos de alimento, como animales pequeños, imagino. La vieja es pez de río, pero yo recuerdo haber conocido alguna de sus versiones domesticadas cuando de niña me regalaron un acuario —en los 90 regía regalar a lxs niñxs acuarios de entidad, al menos en el noroeste del Estado español, era como una responsabilidad asociada a momentos más o menos ceremoniales, del tipo primeros exámenes, del tipo primera comunión. Entonces las viejas llegaban al acuario en bolsitas de plástico con nudo arriba, separadas de los otros peces, que viajaban en bolsa aparte porque en la tienda decían que se comían entre sí. Y yo a veces despertaba y al mirar el acuario veía que uno de los peces coloreados, por ejemplo uno naranja metálico con la parte de abajo marfil y brillos azulados, aparecía sin trozos de sus aletas, por ejemplo sin los rabos brillantes que las prolongaban, y era porque se los había comido la vieja, eso nos decían, pero la boca de la vieja seguía ocupada en succionar las paredes de cristal y las piedrecitas y la decoración marina del fondo, porque tenía esa función sanitaria que la convertía en elemento esencial de la comunidad, que hacía de ella la pieza práctica en un conjunto de orientación más bien estética. Eso le permitía ser fea, fea casi en una versión de monstruo, con viscosidades y dobles dentaduras y colores oscuros y etc. Yo nunca me creí que las viejas fueran el sujeto caníbal. Luego ellas se morían con frecuencia más o menos regular y corta, y eran repuestas, pero no daba pena porque la siguiente vieja era un poco la misma vieja que la anterior y no despertaban nunca verdaderamente un cariño. Sin embargo Durand sí siente cariño, o al menos siente un interés por la vieja en su versión salvaje, y en el primero de esa serie de poemas hay un niño que

/ Durand, y a lo mejor un tipo de escritura que empezaba a ocurrir en los 90 en Argentina, expone y a veces estiliza una realidad que hasta entonces quedaba fuera de su campo

bien podría ser él (y si no es él, sí sirve para construir historia) que se sumerge en el río para mirar a la vieja chupar el barro. Por arriba viene un agua cristalina que llega de Brasil y que se marcha, con dorados remontando la corriente y con cascadas. Por arriba hay un helicóptero desde el cual el movimiento del agua se acompasa al estatismo del hoyo y así el río parece estar quieto. Entremedias están otros niños buscando al niño que se esconde en el hoyo de la vieja, y también están madre y hermana y perros y todo el ajetreo que implica una búsqueda, con sus lloros y sus gritos, mientras el niño buscado y la vieja se prenden a las piedras del *under* con las manos y la boca respectivamente para evitar la corriente y, en general, para evitar lo del fluir.

«El mundo de la vieja no cambia con el viento», piensa el niño, arriba llueve. En el hoyo de la vieja las cosas perseveran, aunque turbias; por encima la energía es la de lo que tiende a desaparecer. Por eso el *under* y el barro, como la basura acumulada y como las listas de objetos o de esos nombres que pierden su capacidad designativa y hacen que los cuerpos resuenen en toda su condición material, como cosas, aparecen en la poesía de Durand de un lado que la tradición les niega: el de la sabiduría (aprox.), frente a la provisionalidad de la limpieza, de la belleza, del elemento puro: «qué sabe el agua». La casa de la vieja es entonces el hoyo de la poesía. Qué pez sería Durand: no exactamente la negra vieja de río, sino su hermano translúcido en el mar, de la forma y tamaño de una [,], cuya radical soledad cierra *El Estado y él se amaron*.

cinco /////

Lo que permanece, con su verdad, coloca lo móvil en el eje de la ilusión. Así el lienzo, por ejemplo, frente al (no) paisaje, en un poema tan importante como es «Inquina se apila». Importante por su condición de poética y porque complejiza esta relación entre lo que pasa y lo que queda, entre la

vida y el arte o entre qué y qué arte. En el poema algo se acumula: la inquina, frente a algo que pasa: el progreso. Escribe Durand

Muove los colores agua barro verde.
Esto que no podré escribir trataría
de la inquina que siento contra lo que se llamaría
el progreso personal, en mis tiempos,
ahora no sé cómo le dirán, o si de hallarse
ya todos en esa ficción elevante, no hay nombre
para ella, para la evolución universal que cede
hacia una cohesión disparada, a ciegas;
juntando la basura, por las calles voy
pagando por ella: esta edición de 1904,
desvencijada, cara, me la llevo para mis cohesiones.

versos que merecen ser mirados una y otra vez, porque son el principio de un texto que viene a plegar el libro sobre sí en muchos sentidos: primero porque más o menos lo parte en dos en cuanto a páginas y poemas, lo que no parece casual; segundo porque toma esas dos partes, los poemas de por delante y los de por detrás, y las vuelca en un discurso, y junto a esas partes de letra escrita también vuelca, opone y confunde las dos mitades conceptuales del libro que organizan las ideas de acumular vs. fluir. Entonces ese poema ya desde el comienzo descubre su naturaleza crítica, al traer la palabra (del) progreso, como representante de la lógica del movimiento en su formulación más depurada, y pararse frente a su maquinaria con una fuerza que le puede ser equivalente, es decir, que le puede resistir, al menos en el marco-poema, como es la de la inquina. El progreso avanza, la inquina se apila. El progreso persigue «a ciegas» una «cohesión disparatada», y al hacerlo deja ver cómo va perdiendo nombre («ahora no sé cómo le dirán») y realidad («ficción elevante», se le llama). Y aunque el poeta apila inquina, lo que él propone no se agota en esa rabia, sino que persigue a su vez una cohesión, pero de otro tipo: unas cohesiones (porque se dicen en plural: «mis cohesiones») que son personales pero no privadas, que son subjetivas pero comunes porque no exclusivas, y que están hechas de las basuras que son los libros que las calles le ofrecen. Unas cohesiones o unas verdades o un mundo que no totalizan, lo que me lleva a otro poema, que sale mucho antes en el libro y en el que se lee «otra totalidad en su frasco». Palabras que señalan más rotundamente, creo, que la idea de verdad que maneja Durand opera en el reverso de lo que una tradición pesada de occidente entendió por tal.

Entonces este poema es una crítica en un sentido fuerte. Una crítica evidentemente política, dirigida contra la norma-progreso, pero que se disecciona en clave poética, como denuncia de formas de pensamiento y expresión que, ocupadas en contener su mundo en su orden, no son capaces de decir lo que realmente ocurre por afuera de ellas. Por estos versos todo pasa como una broma seria, en el quicio entre dos modos de hacer, como por ejemplo cuando juegan a asumir la voz del *establishment* y refieren «un tipo de clausura formal que roza la estupidez / sin embargo el texto se emperra en delicias / que ya no son de este mundo». Y también, o sobre todo, cuando explicitan la imposibilidad del poeta para ser un «pensador de su tiempo», porque cuando trata de imaginar el pensamiento de la nación entera, un discurso capaz de contenerla sin sustraerle mundo sino más bien reproduciéndole el exceso, en lugar de un pensamiento va y le sale un conjunto renglones que parecen lo contrario del pensar, que le llevan a sumar «al remolino de su encono, el recuerdo de sus nombres», a «tirar largos

listados clasificatorios». Esto es igual a decir que al imaginar un pensamiento lo que le sale es una poesía. Una poesía que opera igual que su enunciación (de ahí lo *meta*, lo *crítico* de este texto en particular): apilando mundo y cosas sobre lo que ya traía apilado el poeta-registrador. Frente al «pensador del perronada», este pensamiento-poesía resulta más verdadero porque contiene más realidad, y resulta también más democrático (en el preciso sentido de que pertenece más al pueblo) porque contiene más voces (la otra opción arrastra su política del saber, su desigualdad, como se ve por ejemplo aquí: «porque ya el pensador se había sentado en el trono / desde donde se les habla a los sordos que dictan lo que hay»).

Y sin embargo la cosa no se zanja en una resistencia tan nítida como la que frente al avance del progreso pudiera ofrecer la contrafuerza de la acumulación. Porque el progreso es también acumulación. De hecho, la acumulación es uno de los ítems clave del sistema capitalista que el motor del progreso pone a andar, y que se manifiesta en múltiples versiones, entre las que tal vez la más eficaz sea el consumo. Y por adentro o por encima, el dinero. Entonces también hay en la apuesta de Durand una crítica necesaria contra una forma muy precisa de acumulación, contra un exceso malo, contra una morbidez. Carne es dinero. Dinero es carne. *Money is flesh*:

Un cisne:
dinero en un estanque
cisne no es poesía.
carne es dinero

Y ocurre que, contra esa acumulación reglada que vuelve a apartar la vista del mundo al consignarlo en la foto fija de su deber ser (otra idea de pureza: el cisne), lo que vuelve a emerger es un llamamiento a la vida y a su fluir. No hay relativismo ni oportunismo en este vaivén, sino una escucha atenta de lo que el mundo tiene. Así por ejemplo, el poema titulado «La luz de las piedras bajo las aguas» viene a consignar unas posesiones —heladera marca Siam + televisor Telefunken + Ctro. mucal. Sasyu + Koinor: secarropa— para decir después que «todo permuto por arroyo o río / no muy alejado zona centro; con cascada y ruido».

seis //////

«Todo fluido morirá, quisiera quedará, que lo sepamos». Viene a pasar una memoria en *El Estado y él se amaron*. Viene a pasar una vida conteniendo muchas vidas. Pasa una vida que deja, por adentro, un pueblo, por afuera, un libro. Pueblo y libro la sobreviven, pero ella es quien los ordena, quien impone, digamos, su sintaxis. Por ejemplo la figura de la madre, que abre y cierra el conjunto, puntuándolo, poniéndolo en un círculo. En el primer poema viene Durand a nacer, y viene a nacer su poesía, y está la madre embarazada en el quicio de su puerta recibiendo a un vendedor de enciclopedias Sopena e inaugurando el vínculo entre una vida que vendrá y unas letras que vendrán a ser leídas. Y en el último poema esa madre muere, y esa muerte es el síntoma de un cierre, de un paso hacia una soledad radical en la que todo se pierde. Una soledad que ya se iba adivinando, pero que al final del libro se hace explícita. Con la madre muere la poesía igual que cuando la madre nace como madre (cuando se embaraza) la poesía viene a ser. Y entre esos dos gestos ocurre lo que por ahí antes

Durand apela a la cosa baja y le aplica el método alto, le hace una elegancia, y así va «más allá del límite de lo que se puede decir y que tal vez te perjudica» /

señalé como un crecimiento, como un viaje, como una aventura de vida y de escritura.

Esa memoria pasa por *El estado y él se amaron* como pasa por el libro el agua. El agua también abre y cierra el ciclo, establece una trayectoria. Establece tal vez un elemento temporal, mientras que lo acumulado, el pueblo denso, se da en una sincronía, configura un espacio, dibuja un mapa. El ciclo del agua a lo mejor es la forma que Durand tiene de introducir el tiempo (de la vida/del poeta) en el espacio (del pueblo/del poema). El agua en sus estados sucesivos hace su memoria: al principio caudalosa y torrencial, esmeralda y cristalina, exuberante en los torrentes y en las cascadas y en los ríos de provincia, donde no hay escasez y la sequía sólo opera de modo estacional («el río se llenará de agua dentro de unos meses»). Es fácil buscar el equivalente de esta fuerza en una juventud. Luego el agua va enturbiándose y progresivamente se estanca (por ejemplo en el hoyo de la vieja), pero no de forma definitiva. Hay un intermedio en su recorrido donde sucede que lo torrencial y lo estancado, así como lo natural y lo acotado-cultural, conviven. Creo que «Salto grande» es ese poema mediador, el poema de una adolescencia: en él todavía impera la naturaleza, pero ya se introduce una distancia, por ejemplo en la idea de peligro –esa enorme catarata introduce el motivo (adulto) del ahogo, al que desde la todavía-no-adultez se contesta «qué me voy a ahogar yo en salto grande–; por ejemplo también en los ejercicios de domesticación que preparan ritualmente la madurez, como la pesca. Lo que al que crece (¿Durand?) le asusta del agua no es su corriente, sino una emoción que esa corriente codifica –«en el pecho tengo una correntada que no para / que no sabía que te agarraba / cuando tenés novia». El elemento del miedo, como cambio de edad y como cambio de estado (acuático), es una bisagra temporal en la memoria de *El Estado y él se amaron*.

A partir de ahí el agua digamos que se problematiza. El destino del agua es agotarse. En Buenos Aires empieza un final del agua (hay un poema que se llama así) por cuanto se establece una escasez. Se cambia cau-

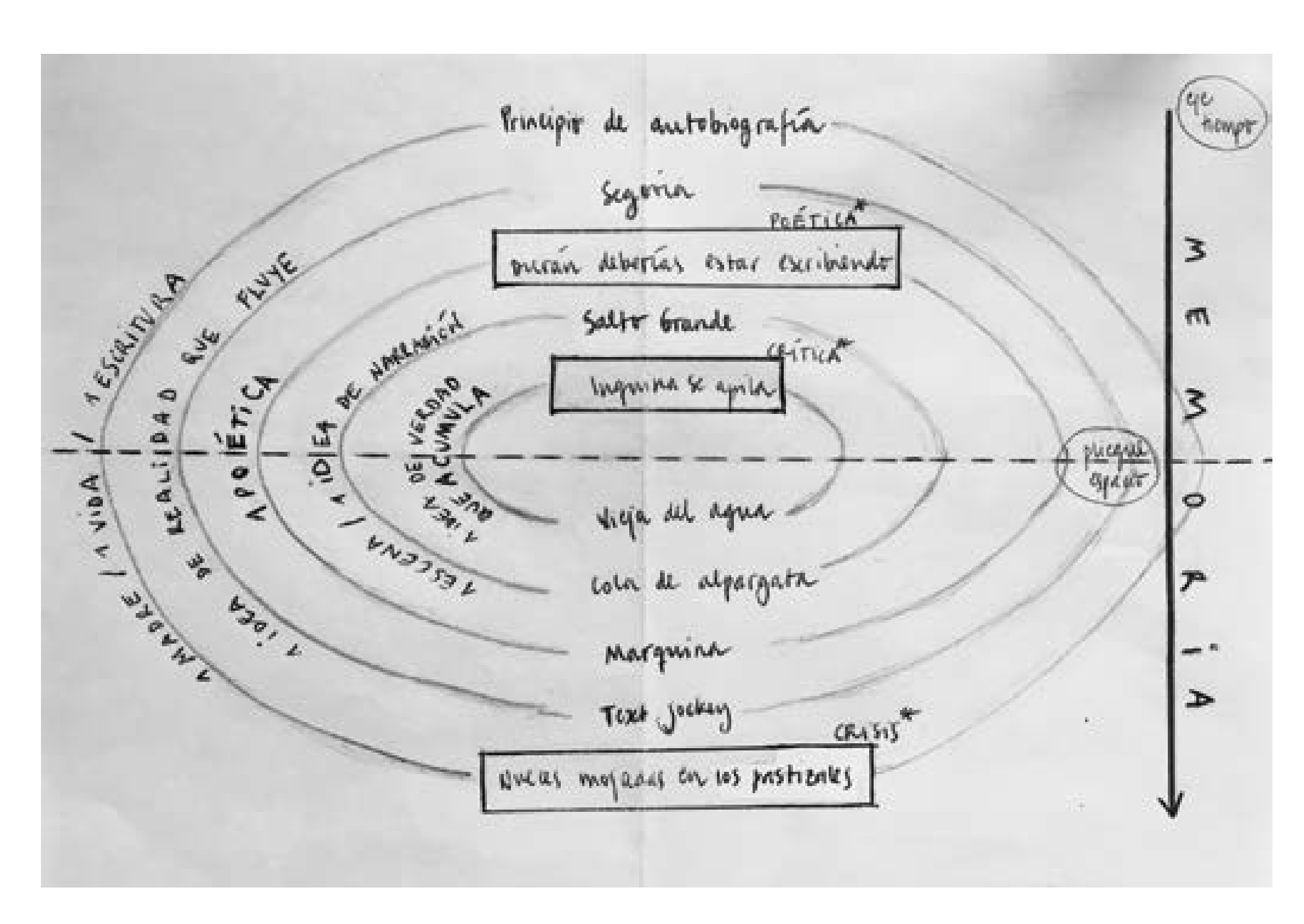
dal por cañería, catarata por grifo, lagos por baldes de plástico. No hay presión de agua en la plaza, las mujeres la suben en cubos a las casas del Once seco.

La muerte (de la madre) es otro final del agua, o es el final que la sequía adelanta: los rayos le secan los fluidos, el algodón la deja sin saliva y asume una trinchera de pastillas «que el alma por dentro van secando». Vino la muerte a secarle la madre, se le murió también la poesía, y ahora *él* debe enfrentar la soledad del final del agua en su reverso: la enorme masa quieta y despoblada del océano. Imagina esta sequía: todo el océano, un solo pez.

siete ///////

el hoyo basáltic
(((o)))
bajo de ondas de piedra
por el corte de su espejo
crece del agua
memoria

así:



ocho ////////

¡EL GRAN POEMA DE LA CRISIS!
Todo el océano, un solo pez. El pez Durand: a lo mejor es *él* quien amó al Estado, quien fue amado (¿cuándo?) y ya no, el que ahora queda solo, coleando su cuerpecito de [,], pequeño y sin color, mucho más frágil que la vieja del agua, más invisible, más sin función. La soledad del pez-poeta de la que habla «Nueces mojadas en pastizales», el texto que cierra el libro, implica una desposesión radical, la idea de pérdida como una moldura en la que vienen a encajarse todos los aspectos que conforman un trabajo de vida o un trabajo de arte. La crisis que se desencadena en el poema es una catástrofe de todo orden, subjetivo y comunitario, personal, familiar, político, artístico.
Es un borramiento imparable en el que todo lo que importa muere. Lo primero que ahí se muere es la madre, ésa es la muerte nuclear del texto. Pero la madre es también lo último en secarse, su final profetizado por las torrenciales aguas de Entre Ríos terminando escasísimas en las cañerías del Once. Con la madre todo se cae, todo en el poema es una sequía que se expande en círculos concéntricos como las ondas del agua golpeada, y en su centro, la piedra es la pregunta *qué seré*:

Qué cosa incomprensible seré
en este momento en que
mi madre se muere
la patria se hunde
y mis amigos son todos
unos hijos de puta?

Sin madre, sin patria, sin amigos: solamente el pez Durand, o solamente el pez, que ya ni apellido dice querer. Todos esos *sin* repetidos vino Damian Selci a sintetizarlos diciendo que Durand era un lamborghiniano *sin* partido. Sin partido queriendo decir sin causa y, por tanto, *sin* remedio. Sin causa queriendo decir sin remedio y sin embargo con efecto(s). Sin causa queriendo decir con forma, porque tal vez ése sea el *sin* más propiamente poético, el hueco que necesita la poesía para llenarse de lo que ella trae y que si se llena de otra cosa cambia de naturaleza. Lo sin partido o lo sin causa (que otros llamaron *gracia* o que llamaron *don*) es el lugar de enunciación de la poesía, por cuanto le permite producir un mundo, un pueblo. Digamos entonces que el partido hace una política de causas. Digamos (con tantos otros que dijeron) que la política de la poesía sólo puede ser la de sus efectos. Que Durand sea un escritor sin partido también significa que su soledad no tiene un remedio, es decir: que no existe una estructura que venga a caérsele encima como un bloque macizo de redención. No hay, por ejemplo, una manifestación peronista como la que cierra *El fiord*, poniendo un orden (sea a la contra) en una deriva de caos. No hay consigna. Dijo antes Durand «que cien hombres reunidos hacen la centésima parte de un hombre»: no hay ortopedia social (Lacan) que organice la radical soledad de cada sujeto político que, porque es cualquiera, no es solo unx, sino todxs.

Por tanto la pregunta que se lanza al poema, *qué cosa seré*, no es la que tradicionalmente recoge una crisis de identidad. No es un poema existencialista. Es un poema político que cierra un ciclo político que ocurre en un libro. Es una crisis de pueblo, una crisis de patria y madre: un desarraigo. Todo el océano, un solo pez. Ésa es la naturaleza de su soledad.

un río / sus celofanes

Sobre las trayectorias de la comprensión: *composition* & *time-sense*. Entonces era 2015 es ahora 2017. Entremedias, casi al 2016, llegan noticias en un trozo de carta de Paula que dice:

también estuve escribiendo a Daniel Durand. Pero resulta que el tío, que estaba desaparecido, se ha ido a Filipinas con una novia que se debió de echar, y anda, según dice, «alejado de toda actividad artística y literaria». Me dijo «quién sabe cuándo pueda enviarte Chapitas». Me envió unas fotos, en cambio. Se le veía muy feliz, lo cual me alegró. Y lo cual significa que hay, debe de haber, salidas dignas a los terribles momentos de reconfiguración de paradigmas x x y. Su novia es una filipina muy guapa y tienen una barca y andan por un/s río/lago/s preciosos, menuda luz, no sé, daban ganas de salir de la city a encontrar la vida.

==============================/ **Erea Fernández Folgueiras**